

## Gra sztuki – kontynuacja czy zerwanie?

Wyróżniającą cechą współcześnie tworzonej sztuki, według przeważającej opinii estetyków, jest niemożność bliższego jej określenia. Celnie wyraził ten stan rzeczy Joseph Margolis, filozof analityczny, zmagający się między innymi z próbą ustalenia podstawowych wyznaczników tego, co artystyczne:

Czyż nie wiecie, że sztukę wyróżnia (przynajmniej dzisiaj) jej zdolność wymykania się jakimkolwiek próbom zdefiniowania jej cech charakterystycznych, poprzez wytworzenie, na żądanie, egzemplarza, którego nikt nie chciałby wyłączyć, ale też nie mógłby również zaliczyć do kanonu. (...) Wszakże, jeżeli trafność tego żartu opiera się na samokanibalizującej zdolności sztuki do błyskawicznych przeobrażeń (być może jedynie z powodu tej prowokacji, przez coś, co się czasami nazywa „przywłaszczeniem”) wykraczających poza jakiekolwiek ustalone granice, dla czego nie można by tego samego zasadnie orzec o jej definicji i teorii?<sup>1</sup>

Wymykająca się próbom bliższego określenia artystyczna praktyka doczekała się już odpowiednio ukształtowanej własnej teorii; radykalne dążenie do nowości zagościło także w estetyce, która obecnie stała się jednym z ważniejszych czynników napędzających zawrotne tempo artystycznych przeobrażeń. Zgodnie z modnymi dziś strategiami dyskursu o sztuce, zmienność natury tego, co artystyczne została podniesiona do rangi najwyższej zasady, według której najważniejszych estetycznych innowacji należy oczekiwać właśnie tam, gdzie są one najmniej spodziewane. Sztuka nie chce być obecnie już tylko sztuką, bezustannie przekracza własne granice i pojawia się w dziedzinach życia dotychczas wolnych od jej penetracji. Zarządzający światem sztuki instytucjonalnie umocowani animatorzy i decydenci, ustawicznie dążący do zniwelowania granicy między sztuką a codziennością, jak również estetycy poszukujący „estetyki poza estetyką” poddali rewizji dotychczasowe kategorie i sposoby pojmowania głównych faktów artystycznych. Za „właściwych artystów współczesności” uznali przedstawicieli różnych rodzajów aktywności kulturowej, którzy dotychczas funkcjonowali poza obszarem sztuki: sprawnych socjotechników, konstruktorów medialnych wizerunków i projektantów reklam, aktywnych użytkowników sieci, programistów i blogerów, jak również pracujących nad ulepszeniem organicznych struktur biotechników i różnego rodzaju eksperymentatorów testujących granice wytrzymałości ludzkiego

---

<sup>1</sup> J. Margolis, *Czym w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, Universitas, Kraków 1999, s. 27–28. W podobny sposób o niemożności filozoficznego ujęcia własności sztuki współczesnej wypowiadają się także niektórzy estetycy polscy, na przykład A. Kępińska w tekście: *Sztuka jako fakt niedefiniowalny* [w:] *Czym jest sztuka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1985, s. 63–66; lub P. Trzeciak, *Sztuka, człowiek, środowisko*, *ibidem*, s. 149–154.

ciała i ludzkiej psychiki. Odwołująca się do takiego rodzaju działań sztuka zrezygnowała z kontemplacyjnego rozpoznawania natury i właściwości otwierającego się przed człowiekiem świata oraz wkroczyła w obszar zorganizowanej aktywności: techniki i technologii, paranauki i ezoteryki, ideologii i polityki. Działająca w tym duchu lewicująca krytyka niemieckiej postmoderny niedawno ogłosiła postać i „dzieło” Stalina jako *Gesamtkunstwerk*, podobnie też za „zbiorcze dzieło sztuki” została uznana Niemiecka Republika Demokratyczna, bowiem jako sztuczny twór powstały w rezultacie powojennych decyzji politycznych oddziaływała rzekomo niezwykle siłą swej „estetycznej innowacyjności”<sup>2</sup>.

Współczesna nam sztuka wyraźnie odchodzi od metafizycznie ugruntowanej, wewnętrznej koherencji i staje się konglomeratem różnorodnych wątków o złożonej naturze, sumą nowatorskich pomysłów i niezupełnie nowych idei oraz różnie zaawansowanych ich konsekwencji. W przestrzeni podlegającej wpływom globalizacji współczesnej kultury – i zarazem jej względnej demokratyzacji i decentralizacji – pozostająca we wzajemnym splocie mnogości artystycznych pomysłów i wytworów, sztuka traci swą dawną aksjologiczną spójność i przejrzystość oraz podatność na rozumiejącą interpretację. Animatorów i uczestników życia artystycznego zajmuje ciągle wzmagająca się dążność do bezustannego poszerzania zakresu sztuki oraz tendencja do zacierania jej formalnej, stylistycznej i treściowej określoności. Proces ten trafnie zdiagnozował i opisał wiedeński estetyk i teoretyk sztuki Konrad Paul Liessmann, dostrzegając jego początkową fazę już w artystycznych programach wczesnego romantyzmu:

Od kiedy mówimy o sztuce w sensie nowoczesnym, czyli od XVIII stulecia, myślimy zarazem o zapowiedzi jej końca, który nad nią wisi niczym miecz Damoklesa. Niekiedy można nawet odnieść wrażenie, że właściwym zadaniem sztuki nowoczesnej stało się doprowadzenie do jej samounicestwienia. Doszło do nadmiernego rozszerzenia pojęcia sztuki, rozpuszczenia jej w życiowej praktyce, jej upolitycznienia, unaukowania, pozbawienia jej granic i zarazem przekroczenia wszelkich ograniczeń (...) do istoty nowoczesnego pojmowania sztuki należy to, iż uznaje się ciągle coś innego jako pewne i dla niej autentyczne<sup>3</sup>.

Zarys nowoczesnego pojęcia sztuki można odnaleźć już w tekstach romantycznych teoretyków poezji, zwłaszcza w sławnym, 116. fragmencie „Ateneum” autorstwa Fryderyka Schlegla, pochodzącym z 1798 r. Schlegel pisał tam wprawdzie o sztuce poetyckiej, lecz nadał jej tak ogólne znaczenie, że stała się ona podstawowym pojęciem do określenia uniwersalnej i wszystko przenikającej artystycznej kreatywności:

Romantyczna poezja jest progresywną poezją uniwersalną. (...) Chce ona i powinna wkrótce doprowadzić do wzajemnego przemieszania i stopienia poezji i prozy, genialności i krytyki, poezji sztuki i poezji natury... (...) Romantyczna poezja ogarnia wszystko, (...) od najbardziej ogólnych systemów, w których utrzymują się systemy sztuki, aż do westchnienia, do pocalunku, do dziecka nucącego prostą piosenkę... Romantyczny sposób tworzenia jest jeszcze w procesie stawiania się i to stanowi jego właściwą istotę, że się tylko odwiecznie staje, nie mogąc być nigdy zakończonym. Nie może on zostać wyczerpany przez żadną teorię, i tylko jasnowidzącej krytyce

<sup>2</sup> Por. S. Schlack, *Gesamtkunstwerk DDR*, „Merkur” nr 649/2003, s. 438 i nast.

<sup>3</sup> K.P. Liessmann, *Die Kunst nach dem Ende des Kunst. Reflexionen über ästhetische Heilserwartungen* [w:] Michael Ley, Leander Kaiser (Hg.), *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*, Wilhelm Fink Verlag, München 2004, s. 209. Polski przekład tego tekstu został opublikowany w kwartalniku „Estetyka i Krytyka”, nr 11, 2/2006.

wolno odważyć się na określenie jego ideału. Sam ideał zaś jest nieskończony, tak jak jest wolny, wedle tego, co głosi jego pierwsze prawo mówiące, że samowola poety nie toleruje żadnego ponad sobą prawa<sup>4</sup>.

W powyższym określeniu poezji romantycznej zostały zawarte najważniejsze idee charakterystyczne dla sztuki nowoczesnej, obecne także w programach artystycznej moderny i niektórych nurtów postmoderny, takie jak: idea progresywnie rozszerzającego się obszaru sztuki, zniesienie bądź zatarcie granic między jej rodzajami i gatunkami, zasadnicza niemożność zamknięcia twórczego procesu, artystyczna doniosłość nawet banalnych przedmiotów codzienności, totalna estetyzacja życia, zaufanie do kreatywności dzieci i prymitywów oraz postulat absolutnej wolności i suwerenności artysty, który nie potrafi zaakceptować żadnego współkonstytutywnego czynnika jego twórczości oprócz jego własnej samowoli<sup>5</sup>. W nowoczesnym pojęciu sztuki nastąpiły głębokie zmiany, przepadła starożytna myśl o roli artysty jako demiurga kształtującego porządek świata według odwiecznego porządku idei, jak również Kantowska myśl o geniuszu, przez którego mówi sama Natura; nowoczesny artysta przemawia sam i tylko w imieniu własnej subiektywności, sam ustanawia reguły sztuki według własnego pomysłu oraz stanu gotowości swojej twórczej „woli mocy”. Czy nowe rozumienie sztuki otwiera tylko następny etap jej dziejów, czy też może wprowadza w całkiem nowy rodzaj działań zamykających jej dzieje, pozbawiających ją tego, co w sposób nieusuwalny należało do jej istoty?

## Nowy paradygmat sztuki?

Zapoczątkowane przez romantyków rozszerzanie zakresu pojęcia sztuki i radykalna subiektywizacja jej znaczeń otwarły możliwość zasadniczej zmiany jej rozumienia oraz daleko idących przewartościowań w obrębie artystycznej praktyki. Faktyczne konsekwencje tego otwarcia dokonały się w wewnątrznie zróżnicowanym, lecz ideowo jednolitym nurcie sztuki współczesnej, który uzyskał swoją pierwszą artykulację w ruchach awangardowych z początku XX w. Nurt ten umocnił się w drugiej połowie XX w. i w różnych kontekstach, dla zaznaczenia własnej odrębności, przybierał nazwy: „antyszuki”, „postsztuki”, „parasztuki”, „neosztuki”, „metaszuki”, „sztuki radykalnej”, „sztuki negatywnej” itp.; każda z tych nazw denotowała inne aspekty znaczeniowe związane z negatywną oceną sztuki dawnej oraz próbą ustalenia semantyki nowego tworu proponowanego w jej miejsce. Marcel Duchamp – uznany za jeden z filarów pierwszej awangardy i do dziś za najbardziej wpływową postać nurtu antyszuki – stwierdził kategorycznie, że „pojęcie sztuki stało się dziś bezużyteczne

<sup>4</sup> F. Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente 1798–1801*, red. E. Behler i H. Eichner, tom 2, Padeborn 1988, s. 114 i nast.

<sup>5</sup> Por. K.P. Liessmann, *op. cit.*, s. 215.

i zbędne, zatem należy się go pozbyć”<sup>6</sup>. Mimo tej jednoznacznie brzmiącej deklaracji sam jednak w dalszym ciągu uznawał się za artystę i do końca swojego żywota uczestniczył w grach sztuki; pytany o to, czy nie widzi w tym niekonsekwencji – odpowiadał, że jest to pewna sprzeczność, której nie potrafi wytłumaczyć<sup>7</sup>. Paradoks Duchampa ma szerszy zakres i dotyczy wszystkich „anty-” i „postartystów” działających nadal w obszarze sztuki. Sprawa jest symptomatyczna: od dadaistycznego przełomu minęło już prawie sto lat, lecz do tej pory nie powstały żadne instytucjonalne formy (galerie, muzea, domy aukcyjne) „anty-” bądź „postsztuki”. Kontestatorzy wyraźnie preferują uprawianie swojej aktywności pod szyldem i w obszarze sztuki, jako kulturowej działalności ciągle dysponującej olbrzymimi zasobami społecznego prestiżu. Różne mogą być wyjaśnienia tego stanu rzeczy, pewne jest jednak to, że w świecie umacniającej się demokracji oraz funkcjonowania praw wolnego rynku eksperyment z samodzielnie funkcjonującą „antysztuką” – jako alternatywą wobec tradycyjnie pojętej sztuki – byłby nader ciekawym sprawdzianem testującym stopień jej społecznej asymilacji i przedsięwzięciem dającym wiele do myślenia.

Spośród wielu postulowanych i realizowanych przemian w nurcie antysztuki do najbardziej ważkich i brzemiennych w skutki niewątpliwie należała negacja kanonu sztuki tradycyjnej, odwołująca się do szeroko pojętej kategorii *mimesis* oraz pojęcia piękna. Niechętny bądź wrogi stosunek wobec europejskiej tradycji sztuki manifestowała znaczna część kierunków i ugrupowań pierwszej awangardy, zaś druga awangarda (neoawangarda) praktycznie odrzuciła prawie wszystkie dotychczasowe wyznaczniki sztuki i jej podstawowych kategorii, takie jak: proces twórczy i artystyczne mistrzostwo, pojęcie dzieła sztuki jako zwartej struktury formalnej i niedyskursywnej, ucieleśnionej w symbolicznych formach wiedzy o istotowym ustrukturuowaniu świata, a także pojęcie wartości estetycznej wraz z naczelną wartością piękna. Pozytywnie oddziałujące wartości estetyczne zostały w tej perspektywie potraktowane jako „kulinarne moment estetycznego pozoru” (Adorno), harmonijne zaś piękno klasycznej sztuki uznano za groźny, ponieważ totalizujący i konserwujący czynnik fałszywych mniemań o ludzkiej rzeczywistości<sup>8</sup>. Na opuszczone miejsce po mimetyzmie i kallizmie została wprowadzona kategoria twórczej, absolutnej wolności oraz bliżej nieokreślonej kreatywności. Nowa sztuka, w odróżnieniu od dawnej, postanowiła zerwać z naśladowaniem zastanego świata i poszukiwaniem piękna oraz zwróciła się w kierunku poznawczego eksplorowania dowolnego (materiałnego bądź ludzkiego) tworzywa i testowania zawartych w nim możliwości. Stało się tak, ponieważ dawna sztuka rzekomo utraciła już poręczane przez tradycję samozrozumiałość i oczywistość metod postępowania, należało więc poddać ją krytycznej i oczyszczającej refleksji, co w praktyce oznaczało jej odrzucenie. Potępienie sztuki tradycyjnej i radykalizacja programu „antysztuki” prowadziła wielokrotnie do proklamowania „śmierci” sztuki, co znalazło

<sup>6</sup> Cytat z wypowiedzi artysty pochodzącej z wywiadu udzielonego dla potrzeb zrealizowanego filmu na temat jego twórczości na podstawie biografii Calvina Tomkinsa: *Marcel Duchamp*, reżyseria: Chris Granlund, scenariusz: Sarah d'Aarcy, BBC/RM Arts Production 1997.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Por. Th.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 49.

swój wyraz zarówno w wypowiedziach dadaistów (J. Hartfield, K. Grosz), konceptualistów (W. Vostell), jak i postanalitycznych estetyków (A.C. Danto).

Jednym z teoretyków i apologetów idei nowej sztuki był Theodor Wiesengrund Adorno, współtwórca filozoficznego programu szkoły frankfurckiej. Jako błyskotliwy krytyk racjonalnych teorii odwołujących się do zasady tożsamości i twórca „negatywnej dialektyki” był szczególnie wyczulony na wszelkie przejawy mistyfikacji w myśli społecznej i estetyce odwołujące się do ujęć ogólnych i systemowych. Pod adresem sztuki tradycyjnej wysuwał Adorno poważne zastrzeżenia i oskarżenia o pojednanie z fałszywą ideologią „powszechnego urzeczowienia”. Jest ona, według jego opinii, szkodliwą iluzją obiecującą zniesienie antagonizmu między formą i materią, tym, co podmiotowe i przedmiotowe, oferuje spójną, lecz niemającą pokrycia w rzeczywistości logikę estetycznego pozoru. Piękno sztuki tradycyjnej oznacza, jego zdaniem, współudział w strategii powszechnej totalizacji kultury, przez eliminowanie kłopotliwych aspektów wielowymiarowej ludzkiej rzeczywistości społecznej. Całościowa wizja pojednania, oferowana przez estetyczną kategorię piękna, jest fałszem, tym groźniejszym, im mocniej oddziałuje swą atrakcyjnością – fałszem, który należy przezwyciężyć. Autentyczne dzieła sztuki powinny zatem rozbijać wewnętrzną spójność estetycznej formy i raczej „wprowadzać chaos w porządek”, niż ów porządek mimetycznie rejestrować, prawdziwi artyści zaś, w imię prawdy o heterogenicznej naturze świata powinni demaskować wewnętrzną pustkę i fikcyjność tradycyjnych przedstawień dawnej sztuki, powinni ją „rozbijać jak gips młotem”<sup>9</sup>.

Nowoczesne dzieła sztuki są, według Adorna, jedynym miejscem wolnym od przemocy totalizujących tendencji we współczesnym świecie, gdzie indywidualność może się czuć w miarę bezpieczna, są azylem dla tego, co różnorodne, inne i fragmentaryczne. Nowoczesna sztuka jest radykalnie odmienna niż sztuka dawna, różni się od niej aporetycznym charakterem i strukturą stawiającą opór wszelkiej totalności; powinna zachować krytyczny dystans wobec gotowych schematów i wszelkiej mitologii ukrywającej złożoność świata. Z jej perspektywy otaczający człowieka świat nie daje się uzgodnić w estetycznych kategoriach, nie może być też materialem uległym bez reszty artystycznej formie. Jeżeli można mówić o duchowym wymiarze tej sztuki, to stanowi go „abstrakcja drugiego stopnia”<sup>10</sup> – duch uwolniony od nierzeczywistej jedności treści i formy, prawda niewyraźna w zmysłowym przedstawieniu. Wymiar duchowy sztuki jest raczej stanem ciągłego napięcia wywołanym za pomocą artystycznych środków przedstawienia, które zarazem sugerują swoją nieprzystawalność do wyrażanego przesłania. Poszukując odpowiednich pojęciowych określeń dla oddania natury owego stanu, sięgnął Adorno do Kantowskiej kategorii wzniosłości, która wyznaczyła, jego zdaniem, właściwą perspektywę estetycznego opisu „rozedrganej w sobie” sztuki nowoczesnej, usytuowanej między nieskończonością idei i skończonością jej estetycznego wyrazu i balansującej między nimi w stanie wiecznego niespełnienia.

<sup>9</sup> Por. *Idem, O tradycji [w:] Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. S. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 49.

<sup>10</sup> *Ibidem*.



Projekt nowej sztuki zaproponowany przez Adorna został zradykalizowany w pismach ideologów postmoderny, zwłaszcza w tekstach Jeana François Lyotarda, który doprowadził awangardowe pryncypia do skrajności i karykaturalnego przerysowania. Lyotard, podobnie jak Adorno, odrzucił możliwość kontynuacji sztuki osadzonej w tradycji mimetycznej, zarówno jako realistycznego sposobu porządkowania wizualności w sztukach plastycznych, jak i procedury zamykania diachronii w narracyjnych całościach. Przyczyną tego stanu rzeczy jest, jego zdaniem, zasadnicza zmiana samorozumienia człowieka we współczesnym świecie oraz likwidacja stałych miejsc odniesienia w kształtujących się dziś sytuacjach i strukturach społecznych. Dokonało się to zwłaszcza w świecie rządzoneym przez kapitał, mechanizmy rynkowe i masową produkcję, który doprowadził do zupełnego odrealnienia przedmiotów codziennego użytku, ról życia społecznego i wszelkich instytucji, co sprawiło, że

przedstawienia nazywane „realistycznymi” mogą przywoływać rzeczywistość jedynie pod postacią nostalgii bądź drwiny, dając powód do cierpienia raczej niż do zadowolenia.

Sens mimetyzmu w sztukach plastycznych i literaturze został ponadto podważony przez nowe wynalazki techniczne i wynikające stąd zwielokrotnione możliwości realistycznego obrazowania, z którymi przegrywają tradycyjnie wypracowane metody sztuki. Zdaniem Lyotarda:

(...) technika fotograficzna i kinowa mogą wykonać – lepiej, szybciej i ze sto tysięcy razy szerszym oddziaływaniem, niż może to uczynić realizm malarski i narracyjny – ową pracę, którą akademizm wyznaczył temu ostatniemu: uchronienia świadomości przed zwątpieniem. Fotografia i kino przemysłowe muszą wziąć górę nad malarstwem i powieścią, gdy idzie o utrwalenie sfery desygnatów, o jej porządkowanie z takiego punktu widzenia, który obdarza ją określonym, rozpoznawalnym znaczeniem, o powtarzanie składni i słownictwa, co pozwala adresatowi szybko od-

czytywać obrazy i sekwencje, a więc osiągnąć bez trudności świadomość swojej własnej tożsamości, a jednocześnie świadomość akceptacji udzielanej przez innych, ponieważ owe struktury obrazów i sekwencje tworzą pewien kod komunikacji między wszystkimi współuczestnikami. W taki sposób mnożą się efekty realności lub – jak kto woli – złudzenia realizmu<sup>11</sup>.

Wypada zauważyć, że francuski filozof, wskazując na wyższą sprawność urządzeń technicznych zastępujących rzemieślniczą sprawność artysty, nie wziął pod uwagę tego, iż ugruntowane w tradycji pojęcie mimetyzmu ma szerszy zakres niż znaczenie wiernego odwzorowywania desygnatów. W sztuce mimetycznej, także malarskiej i literackiej, nie chodzi (i w gruncie rzeczy nigdy nie szło) o maksymalną dokładność w odtworzeniu konkretnych przedmiotów bądź wydarzeń; nawet średnia znajomość realistycznego malarstwa i literatury pozwala na sformułowanie sądu, że cel mimetyzmu jest inny. Problem polega tu raczej na umiejętności komponowania z owych przedmiotów i wydarzeń odpowiedniego klimatu bądź aury mających związek z formą i sposobem artystycznego przedstawienia. Tego zaś nie potrafi wytworzyć ani wystarczająco odtworzyć żadna techniczna produkcja ani reprodukcja.

Liotard doprowadził do skrajności awangardowy postulat odrzucenia tradycji w sztuce. Wysoko cenione przez wieki artystyczne doświadczenie i wiedza, uznawane za ważny współczynnik i gwarancję wartościowej, rozwijającej się przez pokolenia twórczości (wszakże *ars longa, vita brevis*), zostały w mentalności awangardy zredukowane do zasad i metod artystycznej prezentacji, zachowujących ważność tylko w obrębie danego nurtu, kierunku bądź artystycznego ugrupowania. Lyotard z kolei ograniczył ich ważność do pojedynczych przedsięwzięć artystycznych oraz indywidualnych decyzji twórców, których zachęcał do bezustannej podejrzliwości wobec wszystkiego, czego nauczyci się od swoich poprzedników w trakcie artystycznej edukacji:

Jeśli malarz i powieściopisarz nie chcą stać się adwokatami, drugorzędnymi zresztą, stanu faktycznego, (...) powinni (...) poddawać osądowi reguły sztuki malarskiej lub reguły opowiadania, których nauczyci się i przejęli od poprzedników. Mogą one dla nich okazać się wkrótce środkami oszukiwania, uwodzenia i uspokajania, co nie pozwala im być „prawdziwymi”<sup>12</sup>.

Ostatnie słowo cytowanego fragmentu zostało wzięte przez Lyotarda w cudzysłów, ponieważ dzieło sztuki pojmowane z perspektywy postmodernizmu bynajmniej nie jest „miejszem wydarzania się prawdy”, ani miejscem jej odkrywania, lecz rodzajem „strategii uwodzenia”, atrakcyjną i wielce zajmującą dla odbiorców iluzją. Prawda w sztuce nie istnieje, podobnie jak nie ma prawa istnieć w niej piękno, zawiera bowiem w sobie potencjalnie czynnik „terroru i totalizacji” ludzkiego świata. W interpretacji Lyotarda piękno sztuki działa zniewalająco i podstępnie, ponieważ jest „dane w zmysłowości bez żadnego określenia pojęciowego” i jako takie przedstawia się w konkretnym dziele w postaci uczucia przyjemności. Wprowadzając w stan zadowolenia „niezależnie od wszelkiego interesu, rości sobie pretensje do pewnego zasadniczo powszechnego konsensusu (który być może nigdy nie zostanie osiągnięty)”<sup>13</sup>. Dlatego

<sup>11</sup> J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm?* [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak i A. Szahaj, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 33.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 33–34.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 38.

piękno zostało uznane przez Lyotarda za wartość wysoce podejrzaną i w jej miejsce (podobnie jak wcześniej uczynił to w swym projekcie Adorno) postulował wprowadzenie kategorii wzniosłości oznaczającej ustawiczną „niezgodność przedstawienia i pojęcia”, a tym samym gwarantującą trwałość estetycznego i egzystencjalnego „poróżnienia”. Właściwą intencją artysty wyrażaną we współczesnej sztuce powinno być „ożywanie konfliktów” oraz „wypowiedzenie wojny całości”; jest to, zdaniem francuskiego filozofa, jedynie słuszna postawa oraz wolny i autentyczny wybór pozwalający współczesnemu człowiekowi ocalić „honor imienia”. Imperatywem artystycznej twórczości ma być ciągle, jeszcze bardziej intensywne niż w awangardzie poszukiwanie nowości, bezustanna wola eksperymentowania, przełamywania wszelkich dotychczasowych granic, zasad, norm i reguł. „Artysta i badacz pracują bez reguł – po to, aby ustanowić reguły tego, co zostanie wykonane”<sup>14</sup>.

Nic zatem dziwnego, że przejęci taką filozofią twórcy dzisiejszej sztuki rezygnują z piękna i usuwają je ze swych wytworów. Miejsce piękna zajęła znana od dawna, lecz osobiście przekształcona przez Lyotarda estetyczna kategoria wzniosłości, nazwana przez niego „innovacyjną” bądź „radosną”, mająca dobrze określać stan postmodernistycznego ducha. Artyści ponowocześni porzucili właściwą jeszcze nowoczesnej i awangardowej mentalności nostalgię za nieosiągalnym wymiarem transcendencji na rzecz niczym nie skrępowanej zabawy, permanentnego karnawału, taktycznie obmyślanych sposobów drażnienia wrażliwości odbiorców, i celebrowania skrajnie egocentrycznej „woli mocy”. Wszystkie te działania w estetycznych komentarzach są interpretowane jako swobodna ekspresja twórczych indywidualności, artystyczny wyraz pluralizmu i stan świadomości po zamknięciu epoki „wielkich narracji”. Biorąc jednak pod uwagę zasięg oddziaływania wzorów nowej sztuki oraz odpowiadającą temu intensywność propagandowych działań, można zasadnie wątpić, czy epoka wielkich narracji w kulturze rzeczywiście została zamknięta, czy też mamy obecnie do czynienia tylko z jej nową formą. Czy nie jest raczej tak, że ugruntowany w tradycji metafizycznego myślenia dyskurs o sztuce usiłuje się dziś zastąpić innym, antymetafizycznym, redukującym wielowymiarowość artystycznych symboli do elementarnych reakcji somatycznych?

Autorem, który starał się wykazać i wszechstronnie uzasadnić koniec dawnego paradygmatu sztuki, był również Arthur Coleman Danto. Nie ukrywając inspiracji Hegłowską tezą o przeszłościowym charakterze sztuki, podobnie jak Hegel twierdził, że czas sztuki, jako zmysłowej reprezentacji pozbawionej zmysłowości idei, dobiegł już końca. To, co w sztuce esencjalne i co czyni ją właśnie sztuką, nie jest tożsame z artystyczną reprezentacją, lecz istnieje inaczej: „ponad” bądź „poza” sztuką, jako jej „istota” ulokowana w konceptualnym i filozoficznym kontekście. Dzieła sztuki za każdym razem należą do swojego czasu, są zrozumiałe i z sobą tożsame tylko w obrębie danego paradygmatu. Czas paradygmatu dawnej, mimetycznej, kallicznej i oddziałującej przez estetyczne jakości sztuki dobiegł już swojego końca, obecnie zaś „mamy do czynienia z kresem sztuki, która przekształciła się w filozofię”<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>15</sup> Por. A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł., oprac. i wstępem opatrzył L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 197.



Danto jest przekonany, że był świadkiem i zarazem współsprawcą zamknięcia wielkiej epoki funkcjonowania sztuki, która w trakcie swojego rozwoju „zdołała doprowadzić nas do rdzenia własnej filozofii”<sup>16</sup>. Stało się to, jego zdaniem, dzięki twórczym decyzjom Marcela Duchampa i Andy’ego Warhola; fakt ten Danto uświadomił sobie w przełomowym 1964 r., w trakcie trwania znanej ekspozycji „Brillo Boxes” (kopii kartonowych opakowań na kuchenne środki czyszczące), wystawionej w nowojorskiej „Stable Gallery”. Filozof wyznaje, że „był wstrząśnięty wystawą”, dzięki której dokonał „odkrycia” na miarę Kartezjusza, zajmującego się problemem rozróżnienia między jawą a snem<sup>17</sup>. Wtedy właśnie doszedł do przekonania, że dzieła sztuki nie mają immanentnie ugruntowanej w sobie tożsamości, tę bowiem nadaje im dopiero filozofia sztuki w procesie interpretacji. Danto stwierdził, że:

Rozpoznanie czegoś jako dzieła sztuki jest znacznie bardziej złożoną czynnością, z punktu widzenia percepcji, niż ktokolwiek mógł przypuszczać. Czy mogło być większe podobieństwo rodzinne, niż między kartonem Brillo i kartonami Brillo? Przecież one były niczym identyczne bliźniaki! A mimo to jeden był dziełem sztuki, a drugi jednorazowym pojemnikiem<sup>18</sup>.

Idea dzieła Warhola pomogła mu sformułować własną koncepcję „nieodróżnialników”, czyli przedmiotów niepoddających się rozróżnieniu w estetycznej percepcji i zarazem różnych w filozoficznej interpretacji. Właśnie wtedy, zwłaszcza w odniesieniu do aktywności pop-artu, minimal-artu i konceptualizmu Danto uznał, że filozofia sztuki jest nieodzowna do uzasadnienia sensu tych działań. W tych przypadkach nie można już dłużej rozumienia dzieł sztuki opierać na wizualnych ani innych postrzeżeniach zmysłowych, są one bowiem ucieleśnionymi znaczeniami, czyli *de facto* problemem filozoficznym. W ten sposób, według Danto, „sztuka stała się własną filozofią”. Ujmując to wyrażniej w duchu Hegłowskim, Danto orzekł, że „mamy do czynienia z kresem sztuki, która przekształciła się w filozofię”<sup>19</sup>.

Można przyjąć, że sztuka dotarła do swego kresu. Oczywiście, będzie trwała dalej wytwórczość sztuki. Ale jej producenci, żyjący w okresie, który nazwę posthistorycznym okresem sztuki, powołują do istnienia dzieła, którym będzie brakować historycznej ważności lub znaczenia, czego spodziewaliśmy się od dawna. Historyczna faza sztuki dopełniła się z chwilą, gdy wiadomo już, czym sztuka jest i co znaczy. Artyści otworzyli drogę filozofii i nadeszła chwila, gdy zadanie to musi zostać przekazane w ręce filozofów<sup>20</sup>.

Hegłowski wątek końca dziejów sztuki, jako sytuacja wyczerpania się możliwości jej dalszego rozwoju i spełniania roli przekazicielki żywotnych treści ducha absolutnego, został potraktowany przez Danto z całą powagą. Sytuacja ta wpisuje się, jego zdaniem, w filozoficzną tezę postmodernistów o końcu wielkich narracji, jako utrwalonych struktur mentalnych, które dotychczas panowały nad umysłami jednostek, udzielając sensu ich poczynaniom. Dalsze funkcjonowanie sztuki jako metanarracji bądź ośrodka scalającego znaczenia kulturowych dyskursów stało się, zdaniem Danto, niemożliwe, ponieważ została ona wewnętrznie poróżniona i podzielona, a przez to bez-

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 236.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 237–238.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 237.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 197.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 213.

powrotnie utraciła walor samozrozumiałości i zdolność bezpośredniego oddziaływania na odbiorców.

O załamaniu się tradycyjnego paradygmatu sztuki w wymiarze artystycznej praktyki pisał także Stefan Morawski. W jego ocenie neoawangardowy przełom był w gruncie rzeczy przejściem od sztuki do zupełnie innej formacji kulturowej, określonej przez niego mianem „po-sztuki”<sup>21</sup>. Jak nigdy dotąd w dziejach sztuki, zostały praktycznie zanegowane podstawowe estetyczne niezmienniki, obecne w niej od zarania ludzkiej cywilizacji (od paleolitu) aż do połowy XX w. Mimo ciągłej zmienności form i sposobów tworzenia i rozumienia sztuki stale występowały w niej pewne momenty, które implikowały następujące jej właściwości:

(1) Szczególną wyrazistość struktur artystycznych, dzięki czemu były one w pewnym stopniu niezależne od otaczającej rzeczywistości. Właściwość ta sprawiała, że forma artystyczna była zwarta i percepcyjnie uchwytana zarówno wtedy, kiedy zawierała elementy realistycznego obrazowania, jak i wtedy, kiedy była ich pozbawiona. Tak tworzona sztuka mogła trafiać bezpośrednio do wrażliwości odbiorców, bez potrzeby pośredniczącego, werbalnego komentarza.

(2) Uformowanie struktur artystycznych w celu uwyrażnienia i zintensyfikowania ich znaczącej zawartości wskazywało na wysokie kompetencje ich twórców, ujawniało mistrzostwo w celowym użyciu odpowiednich środków wyrazu, fachowej obróbce materiału, znajomości prawideł konstrukcji i kompozycji właściwych dla danego stylu, oraz innych zasad uzgadniających sens artystycznej formy i treści artystycznego przesłania.

(3) Intensywność i wyrazistość formy była ściśle sprzężona z ekspresyjnością prezentowanej całości; zaznaczała się ona zarówno w obiektywnych właściwościach wytworów artystycznych, jak i w określonych relacjach twórców wobec istniejących już wzorców oraz w ich indywidualnych modyfikacjach, stając się integralną częścią indywidualnego stylu danego autora.

(4) Do niezmienników wyróżniających wszystkie przedmioty artystyczne (zarówno w granicach naszego kręgu kulturowego, jak i poza nim) należały także czynniki aksjologiczne, takie jak szeroko pojęte *mimesis*, w przypadku sztuk przedstawiających rzeczywistość, bądź optymalną zgodność formy i funkcji, w przypadku sztuk tzw. użytkowych.

Morawski zauważa, że określone w ten sposób niezmienniki pełniły funkcję idei regulatywnych i operatorów aksjologicznych dla artystycznej twórczości rozwijającej się w obrębie danego paradygmatu kultury, analogicznie do występujących w niej operatorów poznawczych (rozumianych jako język i zawarty w nim system aparatury pojęciowej), stosowanej w dociekaniach naukowych. Działający sprawnie przez tysiąclecia system aksjologicznej samoregulacji w sztuce uległ gwałtownemu załamaniu pod wpływem praktycznych działań neoawangardy, która potraktowała serio, zasymilowała i zaczęła powielać mechanizmy zamierzonych prowokacji Duchampa oraz akcji uczestników ruchu dadaistycznego. W rezultacie wprowadzenia do artystycznego obiegu tzw. *ready mades*, happeningów i działań konceptualnych doszło do rozbicia

<sup>21</sup> Por. S. Morawski, *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj* [w:] *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

zwartej formy dzieła i zastąpienia jej „kolażową miksturą”, nieczytelną z punktu widzenia artystycznego przekazu i zaprzeczającą wszelkim zasadom kompozycyjnym służącym dotąd organizacji struktury artystycznej. Rozpoczęty w ten sposób proces destrukcji sztuki był, zdaniem Morawskiego, ciągle pogłębiany, zarówno na skutek jego bezustannie rozszerzających się podstaw instytucjonalnych, jak i z racji ustawicznego rozwoju krytycznej świadomości artystycznej, napędzanego awangardową ideą nowości.

Czas sztuki jako aksjologicznie nacechowanej twórczości kulturowej dobiegł w ten sposób końca, jej miejsce zajęła „po-sztuka” jako nowa formacja w obszarze kultury z trudną do ustalenia tożsamością i zakresem funkcjonowania. Według zwolenników idei „po-sztuki”, sztuka należy już do przeszłości, przeżyła się, została wchłonięta przez rytm codziennego życia, przypadkowość zdarzeń, konwencjonalną bądź spontaniczną zabawę. Dla określenia sensu po-artystycznych działań, towarzysząca im krytyka chętnie używa wiele mówiących terminów, takich jak: „sztuka niemożliwa” bądź „sztuka zerowa”, zaznaczając w ten sposób ich radykalnie odmienny (od dotychczasowych wytworów sztuki) charakter i odnosząc je nie tyle do ustalonego zbioru artefaktów, ile do niemożliwych w realizacji, nowatorskich, po-artystycznych intencji.

## Sztuka jako gra o sens

Jakby na przekór diagnozie estetyków inspirujących się myśleniem Hegla o końcu sztuki, ciągle funkcjonująca maszyneria artystycznego świata nadal ma się dobrze i nie przejawia symptomów upadku. W dalszym ciągu utrzymują się, a nawet są rozbudowywane formalne struktury świata sztuki, nadal istnieją artyści, krytyka i publiczność, kwitnie rynek sztuki i całkiem nieźle prosperują instytucje zajmujące się podtrzymywaniem dynamiki gry artystycznej. Jak zauważył wiedeński estetyk Konrad Paul Liessmann, sztucznie powielana obecnie teza o końcu sztuki musi pozostać tylko hipotezą, gdyż jest z natury nieweryfikowalna; jest tak dlatego, że do istoty nowoczesnego pojmowania sztuki należy to, iż uznaje się ciągle coś innego za pewne i dla niej konstytutywne<sup>22</sup>.

Trudnym problemem sposobu istnienia i kwestią rzekomego końca sztuki szczególnie żywo interesował się twórca współczesnej hermeneutyki filozoficznej, Hans-Georg Gadamer; próbował on przezwyciężyć współcześnie doświadczaną sytuację dramatycznego rozdarcia i pogłębiającej się przepaści między ciągle żywą „wielką sztuką przeszłości” oraz przeciwstawianą jej sztuką naszego czasu, określaną często mianem antysztuki. Gadamer poszukiwał sposobu zespolenia załamującej się tradycji rozumienia sztuki i odpowiedniego ontologicznego wzorca, dzięki któremu mógłby unaocznic i wyeksplikować najważniejsze momenty wspólne dla sztuki dawnej i nowej. Taki wzorzec może stanowić, jego zdaniem, rzeczywistość gry, ponieważ jednoczy w sobie różne poziomy ontyczne i wszystkie ważne momenty rzeczywistości artystycznej

<sup>22</sup> Por. K.P. Liessmann, *Die Kunst nach dem Ende des Endes der Kunst*, op. cit., s. 210.

ujawniające się w trakcie jej funkcjonowania i żywego doświadczenia<sup>23</sup>. Pojęcie gry odniesione do sztuki pozwala unaocznic przede wszystkim fakt, że sztuka żyje „w użyciu” oraz, podobnie jak gra, wymyka się spod władzy i ścisłej kontroli uczestniczących w niej, indywidualnych twórczych podmiotów.

Bycie dzieła sztuki nie może zostać określone tylko jako bycie przedmiotu świadomości estetycznej – powiada Gadamer – akt estetyczny jest czymś więcej, niż wie o nim ten, kto go spełnia. Jest częścią procesu prezentacji i w sposób istotny należy do gry jako gry<sup>24</sup>.

Charakteryzując pojęcie gry, Gadamer starał się je uwolnić od znaczeń pejoratywnych (jako na przykład nieautentyczności lub nieszczerości postawy osoby grającej) oraz subiektywnych (jako aktów i operacji podmiotowych). Zdaniem tego filozofa, gra nie jest czynnością podmiotową, więcej – nie jest w ogóle żadną czynnością, lecz medialnym procesem zapośredniczającym wolne decyzje jej uczestników, przejawiające się jako ich kolejne posunięcia w grze. Sens gry, jej przebieg i wynik wykraczają poza zasięg subiektywności osób w niej uczestniczących, można nawet powiedzieć, że następuje tu swoiste odwrócenie ról: podmiotem gry nie jest żaden z jej uczestników, lecz sama gra – to ona niejako „ogarnia” grających, wciąga i pochłania ich uwagę, sprawia, że stają się jej „przedmiotami”. Każdy proces gry charakteryzuje się obecnością „wewnętrznego znaczenia”, co sprawia, że określona gra jest zawsze „graniem czegoś”. Wewnętrzne znaczenie gry uzgadnia obecne w niej heteronomiczne momenty, takie jak autoteliczność i ludyczny charakter oraz jej własności symboliczne; otwiera możliwość uświadamiania sobie przez jej uczestników jej immanentnego sensu. Gra nie jest bezmyślnym procederem ani sumą chaotycznych posunięć, lecz uporządkowanym procesem prowadzącym do określonego mentalnie stanu rzeczy, który stanowi jej przedmiotowo ważny sens.

Jednym z rodzajów gry jest, według Gadamera, sztuka, ponieważ także ona jest procesem medialnym (toczącym się w sposób ponadindywidualny, choć ugruntowanym w sferze ludzkich, wolnych decyzji), autotelicznym i zarazem znaczącym oraz – jak każdy rodzaj gry – jest (a przynajmniej powinna być) czymś atrakcyjnym, przyciągającym i zatrzymującym uwagę uczestników. Sztukę jako specyficzny rodzaj gry wyróżniają ponadto następujące właściwości: (1) jest ona zawsze grą otwartą, przeznaczoną dla wielu uczestników, których liczba nie jest limitowana regułami gry. (2) Sztuka wyraźnie realizuje funkcję symboliczną, odsłania głębsze warstwy znaczeniowe tego, co dzięki niej jest prezentowane. (3) W sztuce jako procesie „gry artystycznej” dochodzi do istotowego przeobrażenia samego procesu obrazowania (*Bildung*) w dzieło sztuki o charakterze przedmiotowym, będące „wytworem” tego obrazowania (*das Gebilde*). (4) Pełniące funkcję symboliczną dzieło sztuki ma charakter „obrazu”. W terminologii Gadamera oznacza to bycie symbolem specjalnego rodzaju, takim, który powoduje „przyrost bycia” (*Zuwachs am Sein*), czyli uwyrażnienie i wzbogace-

<sup>23</sup> Szczegółową charakterystykę procesu gry jako ontologicznego modelu sztuki przedstawił Gadamer w I cz. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, 1986 (tłum. polskie: B. Baran, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Inter esse, Kraków 1993, oraz w: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel Symbol und Fest*, Stuttgart 1977 (tłum. polskie: K. Krzemień, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993).

<sup>24</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode, op. cit.* s. 121–122.

nie sensu tego, co dane dzieło przedstawia dzięki sugerującej naoczności. W filozoficznej hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera sens sztuki i jej wytworów jest określany jako „rzeczowy”, co oznacza przekraczanie wymiarów indywidualnej subiektywności autora lub odbiorcy w kierunku umiarkowanej obiektywności. Pojęcie obiektywności nie ma tu charakteru absolutnego, nie oznacza zwłaszcza obiektywności wolnej od jakiejkolwiek interpretacji, przeciwnie – implikuje obiektywność zmediatyzowaną i zapośredniczoną przez twórcze czynności partycypujących w niej, rozumiejących i interpretujących podmiotów.

Medialny charakter sztuki daje o sobie znać w całej przestrzeni jej funkcjonowania. Jest wyraźnie widoczny w procesie twórczym jako ustawiczny dobór i uzgadnianie poszczególnych elementów dzieła w celu stworzenia spójnej, sugestywnej całości. Jest widoczny także (a może przede wszystkim) w sposobie istnienia struktur artystycznych, gdzie tracą na znaczeniu wszelkie dualistyczne dystynkcje na rzecz wylaniającej się z nich, wewnętrznie spójnej jedności. W konkretnym dziele sztuki wyjściowy materiał zostaje zespolony z artystyczną ideą; to, co trywialne i pospolite (materiał) – zostaje przeistoczone i podniesione na wyższy poziom do rangi niepowtarzalnej, estetycznej i artystycznej wartości. I na odwrót: podmiotowa myśl – przekaz artystyczny – uzyskuje postać zmaterializowanej formy. Medialny charakter sztuki jest także widoczny w procesie jej odbioru, rozumienie dzieła bowiem nigdy nie jest tylko subiektywną projekcją, lecz rodzajem spotkania i porozumienia między sensem zapisanym w artystycznej formie a indywidualną wrażliwością odbiorcy. Gadamerowska medialność zjawisk artystycznych oznacza ciągły proces pojawiania się nowej sfery rzeczywistości, która bezustannie jest dodawana do rzeczywistości już istniejącej. Proces ten jest kreowany i utrzymywany przez stale ponawiane akty rozumienia, interpretacji i reinterpretacji świata, które w dziedzinie ludzkiej rzeczywistości uzyskują status nowych faktów.

Zarówno sztuka tradycyjna, jak i sztuka współczesna zawierają w sobie zmediatyzowaną, intersubiektywnie dostępną sferę znaczeniową, nie stanowią zatem dwu różnych i niedających się wzajemnie uzgodnić formacji kulturowych. Istnieje wspólna płaszczyzna pozwalająca na jednolite ich ujęcie, którą wyznacza moment kognitywny obecny w wytworach dawnej i nowej sztuki, szczególnie rodzaj zespolenia idei i jej estetycznego wyrazu, obecny w różnych rodzajach artystycznej gry, i przejawia się jako samoprezentacja odsłaniającego się w niej i podatnego na rozumienie sensu. Ujawnianie pozostających ze swej natury w ukryciu znaczeń to niezbywalne zadanie dawnej i nowej sztuki jako bezustannej artystycznej gry o sens, która zaświadcza o jej nieprzerwanej ciągłości.

Tym też naprawdę jest to, co wszyscy podziwiamy w sztuce wielkich, minionych epok, a co przeżywamy również w odniesieniu do tego, co szczególnie udane w sztuce współczesnej, owa nieodróżnialna i nie odróżniana jedność zjawiska i treści. (...) Również i dziś teraźniejszość tego, co wszystkim wspólne można rozumieć w zjawisku sztuki o tyle, o ile ponad wszelkimi stopniami wykształcenia i poziomem intelektualnego w postaci boskiej, mitycznej treści wszyscy doświadczają tej samej obecności. Mniejsza o to, czy myślimy przy tym o *Pasjach* Bacha, które gromadzą we wnętrzu kościoła zarówno miłośników muzyki poważnej, jak i prawdziwych członków wspólnoty chrześcijańskiej, dostarczając im wspólnego doświadczenia, czy też o teatrze greckim, którego teksty do dziś jeszcze dostarczają pokoleniom doświadczenia, a umysłem uczonych niewyczerpywalnego materiału, a który przecież przykuwał uwagę całej attyckiej publiczności te-

atralnej, od rzemieślnika po elitę społeczeństwa. To właśnie estetyczne nieodróżnianie, uczestnictwo w tym, co wspólne czyni możliwym ową solidarność odczuwania<sup>25</sup>.

Zadanie to jest szczególnie ważne dla sztuki współczesnej, której twórcy nie są już bezpośrednio związani z żadną wielką i utrwaloną w stylu epoki zrozumiałą tradycją, jak to było w przypadku sztuki dawnej, lecz muszą odnaleźć swój własny, czytelny styl, odbiorcy zaś powinni umieć go odczytać i zrozumieć jego znaczące przesłanie.

## Gra toczy się dalej

Zarysowana na wstępie tych rozważań trudność w określeniu wyróżniających jakości i sensu uprawianej dziś sztuki znajduje interesujące rozwiązanie w filozoficznej hermeneutyce. Ontologiczny model gry odniesiony do sztuki umożliwia zrozumienie ważnych jej momentów ujawniających się w konkretnym doświadczeniu, choć trudno dostępnych (bądź zgoła nieuchwytnych) dla reifikujących metod naukowej analizy i pokartezjańskiej refleksji filozoficznej. Tym, co łączy sztukę dawną i współczesną jest jej pośredniczący charakter, znoszący dystans między faktem jej istnienia i doświadczenia. W żywym doświadczeniu sztuki nie ma miejsca na wyizolowane jakości i wartości estetyczne; atrakcyjność form i sposobów przedstawienia jest zawsze ściśle spleciona z jednocześnie występującą funkcją komunikacyjną i przedstawia się jako atrakcyjność procesu gry artystycznej. Autonomiczna estetyczność sztuki jest z hermeneutycznego punktu widzenia niczym innym niż fikcją i oderwaniem od ważnych życiowo znaczeń.

Obraz sztuki wywiedziony z modelu gry czyni zrozumiałym jej ludyczny i zarazem poznawczy charakter, pozwala także uchylić kłopotliwe pytania pojawiające się zazwyczaj w kontekście określenia sposobu jej istnienia jako przedmiotu, szczególnie jako korelatu aktów poznawczych. Do kategorii trudnych pytań, pojawiających się przy okazji przedmiotowego pojmowania sztuki, należą między innymi takie jak: „co stanie się ze sztuką, kiedy zrezygnują z niej wszyscy odbiorcy?” lub: „czy dzieło sztuki, które przestało wzbudzać zainteresowanie odbiorców, pozostaje nadal dziełem?” bądź też pytanie o zasadność utrwalonego w kulturowej tradycji przekonania: „dlaczego *inter arma silent Musae*?”. Uznanie gry za ontologiczny model sztuki powoduje, że podobne pytania i wygenerowane z nich problemy tracą swą ważność jako źle zadane, ponieważ są uwikłane w fałszywe założenia o bezinteresownym charakterze piękna i sztuki.

Dostrzeżenie medialnego charakteru sztuki pozwala właściwie pojąć jej dynamiczną naturę oraz to, że, podobnie jak język, realizuje się ona „żyjąc w użyciu”. Medialność sztuki może być także punktem wyjścia do refleksji nad powszechnym wy-miarem medialności ludzkiego świata, sytuacji totalnego zapośredniczenia, jaka daje o sobie znać już w rzeczywistości przyrodniczej, stając się pomostem między światem

<sup>25</sup> H.-G. Gadamer, *Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki* [w:] *Dziedzictwo Europy*, Aletheia, Warszawa 1992, s. 46.

natury oraz dziedziną świadomych ludzkich zachowań i światem wytworów artystycznych. Z takiej perspektywy można pojmować przyrodę jako ciągle odnawiającą się grę, która toczy się bez zewnętrznego celu i zamiaru, jako przejaw bezustannie dokonującej się samoprezentacji, i w tym znaczeniu przyroda może być dla sztuki wzorem. Gadamer przypomina, że takie ujmowanie zależności między sztuką a naturą ma długą tradycję sięgającą co najmniej czasów romantycznych; przywołuje zdanie Schlegla mówiące, że „wszystkie święte sztuki są tylko odbiciami nieskończonej gry świata, wiecznie samokształtującego się dzieła sztuki”<sup>26</sup>. Człowiek, jako struktura psychofizyczna realizuje się w pełni tylko w procesie gry, i na odwrót: „człowiek gra tylko wtedy, kiedy jest w pełni człowiekiem”<sup>27</sup>.

Hermeneutyczna filozofia sztuki jest teorią skrajnie tolerancyjną dla artystycznej praktyki, obdarza kredytem zaufania nawet najbardziej ekstremalne i kontrowersyjne zjawiska artystyczne, takie, które według innych estetycznych koncepcji (na przykład estetyki Romana Ingardena bądź teorii artystycznych niezmienników Stefana Morawskiego) uchodziłyby najwyżej za dzieła sztuki *honoris causa* – wytwory sztuki dadaistycznej, *ready mades* Duchampa, przedmioty *pop-artu* i sztuki efemerycznej – wszystko, co stwarza możliwość zawierania jakiegokolwiek sensu i domagającego się interpretacji przesłania. Tolerancyjność Gadamerowskiej estetyki wynika z jej pro-epistemicznej orientacji, według której artystyczna forma dzieła „sama dla siebie” nie jest najważniejsza, jest ona bowiem tylko naczyniem służącym zabezpieczeniu i przechowywaniu artystycznego sensu. Z punktu widzenia filozoficznej hermeneutyki artystyczna „gra o sens” toczy się dalej, a jej zakres dopuszcza współlistnienie zarówno jej własności ugruntowanych w tradycji, jak i nowych form i znaczeń wyłaniających się z dziejowych kontekstów. Sztuki nie można osądzać ze względu na rodzaj niesionej treści czy sposób konstruowania formy dopóty, dopóki jej przesłanie znajduje rozumiejących odbiorców, a uczestniczący w grze twórcy – współgrających partnerów.

Z hermeneutycznej perspektywy wątpliwe wydają się także restrykcje nakładane na sztukę przez ideologów postmoderny, zwłaszcza te, które usiłują ograniczać stosowalność kategorii *mimesis* i aktualności piękna. W pierwszym przypadku wypada zauważyć, że kategoria naśladownictwa ma wiele odmian i szerszy zakres znaczeniowy niż sugerowany przez Adorno i Lyotarda. W drugim – należy uznać fakt, że piękno ma głębsze zakorzenienie w ludzkim (i nie tylko ludzkim) świecie, niż może to zadeklarować jakakolwiek kulturowa bądź artystyczna moda. Wątpliwa jest także, inspirowana myślą Hegla, diagnoza Arthura C. Danto na temat obecnego stanu i przyszłości sztuki jako pozbawionej głębszych znaczeń gry, sekwencji tylko ludycznych i hedonistycznych zachowań. Ocena aktualnego stanu sztuki przedstawiona przez Danto grzeszy powierzchownością, a prognoza ma nikłe szanse spełnienia, każdy bowiem rodzaj gry niesie własne immanentne znaczenia, jest grą „w coś”, a jej sens ujawnia się dopiero w dynamice jej przebiegu i zachowuje ważność tylko dla współgrających. Dlatego mówienie o końcu sztuki bądź o jej zastąpieniu przez inny rodzaj kulturowej aktywności wydaje się przedwczesne, a każdy rzekomy koniec sztuki ma szansę być tylko następnym etapem jej rozwoju.

<sup>26</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, op. cit., s. 111.

<sup>27</sup> F. Schiller, *15. Brief zur ästhetischen Erziehung* [w:] *Über die ästhetischen Erziehung des Menschen*, Reclam, Stuttgart 1991.